

Fredie Floré

[Editie 148 november-december 2010](#)

Blinde vlek in de historiek van het Design museum Gent

In het boek *Design museum Gent. Historiek en collecties* uit 2007 laat museumdirecteur Lieven Daenens ons kennismaken met de geschiedenis van zijn instituut en de opbouw van de permanente collecties. [1] *Van Musée des Arts Décoratifs naar Design museum Gent*, de belangrijkste tekst in het boek, bestrijkt de periode vanaf 1903 – het oprichtingsjaar van het museum – tot vandaag. [2] Daarnaast bevat het boek een reeks korte, chronologisch gerangschikte en rijk geïllustreerde hoofdstukjes waarin doorgaans een stijlperiode ('gotiek', 'renaissance en barok', 'art deco'...) of het werk van een specifieke ontwerper ('art nouveau: Henry van de Velde', 'het Eames-fenomeen'...) wordt belicht.

Voor wie vertrouwd is met het Gentse Design museum, bevat de publicatie uit 2007 weinig nieuws. Meer zelfs, de inhoud van het boek is een nauwelijks geactualiseerde versie van het themanummer over het Gentse museum van *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* uit 1993. [3] De inleidende tekst uit 2007 is, op de laatste paragraaf en enkele beperkte redactionele aanpassingen na, een letterlijke heruitgave van het artikel *Uit het goede hout gesneden* waarmee Lieven Daenens het themanummer veertien jaar geleden opende. Verschillende hoofdstukjes uit de museumcatalogus zijn dan weer een trouwe of een licht herwerkte kopie van rubriekjes uit de tekst *De museumcollecties* in datzelfde nummer van *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*.

Dat een tekst over de geschiedenis van een museum en zijn collecties in veertien jaar tijd nauwelijks wordt aangepast, suggereert in het beste geval een gestaag, consequent of stabiel museumbeleid zonder ingrijpende veranderingen. Het museum mag in die periode dan wel zijn oorspronkelijke naam 'Museum voor Sierkunst' hebben ingeruild voor 'Museum voor Sierkunst en Vormgeving' (in 1995) en later voor 'Design museum Gent' (in 2002), de voornaamste koerswijziging in het museumbeleid onder Daenens was al vóór 1993 ingezet. [4] Sinds de late jaren 80 en vooral vanaf de vroege jaren 90 werd het aankoopbeleid, anders dan voorheen, uitdrukkelijk op de recente 20^{ste}-eeuwse designproductie toegespitst, beginnend met het 'postmoderne' design uit Italië. Tegelijk bleef, in de lijn met de oudere collecties van het Museum voor Sierkunst, de nadruk consequent liggen op het verzamelen van unieke of in beperkte oplage gemaakte stukken, eerder dan op alledaagse, seriematig geproduceerde voorwerpen. Een korte verantwoording in de publicatie van 2007 voor de naamswijziging in 'Design museum Gent' – één alinea op het einde van de inleidende tekst – geeft aan dat het vooral om een communicatiestrategie ging waarmee het instituut zich op internationaal vlak wilde profileren. [5] Daenens legt uit dat de naam 'Design museum Gent' beter aansluit bij het gevoerde beleid, eenvoudiger is en door veel anderstaligen wordt begrepen.

Maar hoe zit het met het stabiele beeld dat het Design museum van zichzelf uitdraagt? Wat vernemen we precies in Daenens' tekst uit 1993 of in de lichtjes gewijzigde versie uit 2007? Zoals de titel van de recentste tekst aangeeft, heeft hij de ambitie om een overzicht te geven van de verschillende beleidsperiodes die het museum sinds zijn oprichting heeft doorgemaakt. De opbouw van het verhaal is chronologisch en begint met de oprichting in 1903 van de Union des Arts Industriels et Décoratifs, een Gentse vereniging die aanvankelijk werd voorgezeten door de politicus Gerard Cooreman en de kunstenaar Fernand Scribe, en waarin vooral rijke textielindustriëlen zetelden. We vernemen dat de vereniging als voornaamste doel

had vormgevers en ambachtslui van ‘goede’ modellen te voorzien, dat zij daarom bij haar ontstaan een bibliotheek en een museum had opgericht, en dat dit museum sinds 1922-1923 gevestigd is in het 18^{de}-eeuwse Hotel de Coninck in de Jan Breydelstraat. Voorts worden de belangrijkste verwezenlijkingen toegelicht van de eerste conservators van het Museum voor Sierkunst, kunstenaar Armand Heins, de eerste conservator, en historicus Henri Nowé, die Heins omstreeks 1932 opvolgde. In 1938 werd de kunstenaar René Bruynseraede adjunct-conservator. We komen te weten dat Nowé en Bruynseraede een min of meer constant tentoonstellingsbeleid voerden tot het ontslag van Nowé in 1951.

Maar dan wordt Daenens opvallend karig met informatie. In nauwelijks twaalf lijntjes tekst vliegt hij over de jaren 50 en 60 heen. ‘Na de periode Nowé-Bruynseraede volgde een korte periode met overwegend tijdelijke manifestaties over eigentijdse toegepaste kunsten’, lezen we. [6] Aansluitend legt Daenens uit dat de financiële last voor de museumvereniging met de inmiddels vernederlandste naam ‘Vereniging voor Nijverheids- en Decoratieve Kunsten’, in 1958 te groot was geworden en dat het stadsbestuur daarom alles overnam. De gebouwen in de Jan Breydelstraat werden gesloten voor broodnodige renovatiewerken en het museum ging pas in 1973 terug open. Wie niet thuis is in deze periode, zal al gauw concluderen dat de jaren 50 en 60 voor het museum een weinig betekenisvolle periode zijn geweest. De toenmalige conservator, Adelbert Van de Walle, die Nowé opvolgde en tot 1974 in functie bleef, wordt in Daenens’ tekst zelfs niet eens bij naam genoemd! Slechts één zinnetje verwijst naar de man: ‘Het Gentse stadsbestuur opteerde toen [in 1951 - FF] voor een universitair geschoolde kunsthistoricus, zodat René Bruynseraede uit de boot viel en meteen ook zijn museale werkzaamheden staakte.’ [7]

Dat Daenens niet enkel in 1993, maar ook nog in 2007, de beleidsperiode van Van de Walle impliciet afschildert als onbelangrijk voor de geschiedenis van het Design museum is onterecht. Van de Walle realiseerde weliswaar geen noemenswaardige veranderingen in de presentatie van de permanente collectie, maar lanceerde wel met beperkte middelen een opmerkelijke reeks van vaak druk bezochte, tijdelijke tentoonstellingen over binnen- en buitenlandse, industriële en ambachtelijke vormgeving. De primaire bekommernis van het museum was nog steeds het ondersteunen en aanmoedigen van de contemporaine ambachtskunstenaars, vooral uit eigen land. Maar eerder dan goede modellen te verzamelen om de artistieke kwaliteit van de artisanale productie te bevorderen, bedacht Van de Walle een strategie waarbij het museum de ontwikkeling en de verdeling van een ‘nieuwe’ kwalitatieve vormgeving op een meer directe manier zou kunnen bespoedigen.

Van de Walle vertrok van de vaststelling dat veel verdelers en fabrikanten van meubelen en gebruiksvoorwerpen nog steeds hoofdzakelijk neostijlen en ‘kitsch’ verkochten of produceerden. [8] Deze handelaars gingen er volgens hem verkeerdelijk van uit dat de afzetmarkt voor moderne voorwerpen te klein was. In het geval van de meubelnijverheid bijvoorbeeld, meende Van de Walle dat de groeiende import van moderne meubelen uit onder meer Scandinavië, en de afnemende export van stijlmeubelen, aangaven dat er wel degelijk interesse was voor producten met een eigentijdse vormgeving. De voornaamste hindernis was echter de prijs. Maar Van de Walle was ervan overtuigd dat, dankzij de recente evoluties op het vlak van de techniek en van de materialenleer, en dankzij de toegenomen koopkracht van de lagere sociale klassen, het mogelijk moest zijn om ook in België voor een ruim publiek betaalbare, kwalitatieve, moderne voorwerpen te produceren. [9] De conservator hoopte met zijn beleid de productiehuisen en de verdelers over de brug te kunnen halen en tegelijk jonge moderne (ambachts)kunstenaars en vormgevers aan een betere sociale positie te helpen. Zijn visie op de maatschappelijke opdracht van het museum had echter nog een tweede facet. Van

de Walle hoopte ook de consument een lesje te kunnen leren, want hoewel de algemene materiële welstand was toegenomen en er al een zekere interesse was te bespeuren voor de moderne vormgeving, was de ‘kunstsmak’ van het brede publiek volgens hem toch nog niet voldoende ontwikkeld. [10]

Een eerste initiatief dat de nieuwe ambities van het Museum voor Sierkunst uitdroeg was de samenwerking van het museum met Het Gentse Meubel. Deze coöperatieve was in 1951 opgericht op initiatief van Edmond Dutry, secretaris van het Museum voor Sierkunst, en verenigde een aantal lokale meubelfabrikanten die zich hadden voorgenomen smaakvolle en betaalbare kwaliteitsmeubelen te produceren. Sinds 1953 had Het Gentse Meubel een permanente toon- en verkoopzaal in de Ravensteinstraat waar ook keramiek, porselein, aardewerk, glaswerk, verlichtingsarmaturen, schilderijen, behangpapier en vloerbekleding werden verkocht. [11] Het vlakbij gelegen Museum voor Sierkunst stond in voor de selectie van de gepresenteerde stukken en voor de toekenning van het kwaliteitslabel van Het Gentse Meubel. In ruil voor de samenwerking met het Gentse Meubel kreeg het museum een klein percentage op de verkoop. [12]

De band van het Museum voor Sierkunst met Het Gentse Meubel was echter vooral inhoudelijk van betekenis. Het idee om meubelen en andere sierkunstobjecten te selecteren op basis van herkomst, kwaliteit, prijs en moderne eenvoud, lag ook aan de basis van enkele opmerkelijke tijdelijke tentoonstellingen die Van de Walle tussen 1955 en 1957, samen met interieurarchitect Eric Grinwis, architect Dan Craet en ontwerper Frida Burssens, in het museum organiseerde: de ‘Nationale Salons voor Modern Sociaal Meubel’. Deze salons waren een soort op kwaliteit gecontroleerde meubelbeurzen in de lokalen van het museum. Het bijzondere van deze tentoonstellingen was dat het museum tegelijk als een institutionele tentoonstellingsplek én als een verkoopsruimte fungeerde. De meeste van de in het museum gepresenteerde producten waren immers ter plekke te koop. [13] Het museum was geen tussenpersoon in deze onderhandelingen. Alles was rechtstreeks te koop bij de vormgever, ambachtsman of producent. De impact van het museum bleef beperkt tot de selectie voor en de samenstelling van de tentoonstellingen. Van de Walle paste een gelijkaardige strategie toe bij andere tentoonstellingen, onder meer in het Museum Vander Haeghen in de Veldstraat te Gent waar hij vanaf omstreeks 1953 jaarlijks minimum een viertal tijdelijke tentoonstellingen over actuele sierkunsten en beeldende kunsten organiseerde.

Met tentoonstellingen als de Nationale Salons voor Modern Sociaal Meubel creëerde het museum kansen voor het jonge werk van ontwerpers als Willy Van Der Meeren, Jos De Mey of Alfred Hendrickx en firma’s als Tubax, Van Den Berghe-Pauvers of Belform-Van Fleteren. Lieven Daenens was er op tijd bij om het historisch belang van deze ontwerpers en producenten te erkennen. In de catalogus van het Museum voor Sierkunst uit 1992 verwijst hij in de korte tekst *Evolutieschets van de meubelkunst in België 1880-heden* expliciet naar de beweging van het ‘modern sociaal meubel’ en naar het werk van Hendrickx, Van Der Meeren, De Mey, Tubax enzovoort. [14] Wat verder in de catalogus bevindt zich een paginagrote afbeelding van een Tubax-stoel van Van Der Meeren. Toch maakt Daenens ook in dit boek vreemd genoeg geen melding van de initiatieven die het museum zelf in de jaren 50 had genomen om dit werk te promoten.

Vanwaar deze blinde vlek in de historiek van het Design museum? Daenens heeft al lang weet van de beweging rond het ‘modern sociaal meubel’ en het kan niet anders dan dat hij goed op de hoogte was van het intensieve en opmerkelijke tentoonstellingsbeleid van zijn voorganger. Daenens was immers de directe opvolger van Van de Walle en had enkele jaren voor zijn

aanstelling als conservator zijn diploma als licentiaat kunstgeschiedenis behaald aan de Universiteit Gent – waar Van de Walle doceerde – met een eindverhandeling over ‘meubels uit het Museum voor Sierkunst’. [15] Voor de catalogus van 2007 had Daenens bovendien gebruik kunnen maken van de verschillende publicaties die de voorbije tien jaar over het meubeldesign van de jaren 50 in België zijn verschenen en waarin de rol van het museum steevast ter sprake komt. [16] We kunnen ons dus alleen maar verbaasd afvragen welke valabele motieven de museumdirecteur kan gehad hebben om de beleidsperiode van zijn voorganger dermate – en herhaaldelijk – onderbelicht te laten in de geschiedschrijving van zijn eigen instituut. Wordt het niet hoog tijd dat het Design museum deze markante episode uit zijn eigen historiek naar waarde weet te schatten?

Noten

1 Lieven Daenens, *Design museum Gent. History and collections. Historiek en collecties*, Oostkamp, Stichting Kunstboek, 2007.

2 *Van Musée des Arts Décoratifs naar Design museum Gent*, in *ibid.*, pp. 8-27.

3 Lieven Daenens, *Museum voor Sierkunst Gent*, themanummer van *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, nr. 4, oktober-november-december 1993.

4 Javier Gimeno-Martinez & Jasmijn Verlinden, *From Museum of Decorative Arts to Design Museum: The Case of the Design museum Gent*, in *Design and Culture*, vol. 2, nr. 3, 2010, pp. 259-284.

5 Daenens, op. cit. (noot 1), p. 27.

6 *Ibid.*, p. 25. Zie ook Daenens, op. cit. (noot 3), p. 132.

7 Daenens, op. cit. (noot 1), p. 132.

8 *Nieuws van de Provinciale Diensten. Het eerste Nationaal Salon voor Modern Sociaal Meubel. Korte inhoud van de rede van Dhr. A. Van de Walle*, in *Kunstambachten en Kunstnijverheden*, nr. 62, februari 1955, pp. 3-4.

9 *De Vlaamse Meubelfabrikanten en het Modern Sociaal Meubel. Belangrijke vergadering in het Museum voor Sierkunst te Gent*, in *Kunstambachten en Kunstnijverheden*, nr. 65, mei 1955, pp. 4-5.

10 Zie D.S., *De vijftigste tentoonstelling van Kunstambachten en -nijverheden te Gent. Vestiging van een nieuw nationaal en intellectueel centrum voor deze herlevende kunst*, in *Vooruit*, nr. 105, 12 augustus 1955, p. 4.

11 Zie F.D.S., *Het Gentse Meubel betracht vernieuwing en smaakveredeling*, in *Vooruit*, nr. 133, 10 september 1953, p. 8.

12 *Ibid.*

13 Fredie Floré & Dirk Pültau, *Woonopvoeding. Een gesprek met Adelbert Van de Walle*, in *De Witte Raaf* nr. 116, juli-augustus 2005, pp. 7-10.

14 *Evolutieschets van de meubelkunst in België 1880-heden*, in Lieven Daenens, *Museum voor Sierkunst Gent*, Brussel, Gemeentekrediet, 1992, pp. 45-47.

15 Lieven Daenens, *Kritische studie van meubels uit het Museum voor Sierkunst te Gent* (licentiaatsverhandeling, niet gepubliceerd), Gent, UGent, Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, 1971.

16 Enkele voorbeelden: Mil De Kooning, Fredie Floré, Iwan Strauven (red.), *Alfred Hendrickx en het fifties meubel in België*, Mechelen, Stedelijke Musea Mechelen, 2000; Fredie Floré, *Lessen in Modern Wonen. Bronnenboek over woontentoonstellingen in België 1945-1958*, in de reeks *Vlees en Beton*, nr. 64, Gent, WZW Editions and Productions, 2004; Mil De Kooning, Iwan Strauven, Fredie Floré, *Meubeldesign in België 1945-1958*, in Claire Leblanc (red.), *Art Nouveau & Design*, Tielt, Lannoo, 2005, pp. 174-191; Fredie Floré, *Lessen in Modern Wonen. Een architectuurhistorisch onderzoek naar de communicatie van modellen voor 'goed wonen' in België 1945-1958* (doctoraal proefschrift, verschijnt in 2010 bij Universitaire Pers Leuven), Gent, UGent, Faculteit Ingenieurswetenschappen, 2006.

Lieven Daenens, *Design museum Gent. History and collections. Historiek en collecties*, verscheen in 2007 bij Stichting Kunstboek, Legeweg 165, 8020 Oostkamp (050/46.19.10; www.stichtingkunstboek.com).